

قصيدة النثر

بين التراث والحداثة

د. محمد عبد المطلب *



(١)

لا شك أن الحداثة - في حقيقتها - تمرد مستمر غير مرتبط بزمان أو مكان، أو نوع أدبي، لأن الحداثة ذات طابع متعال مضائق لكل هذه الأطر، ولا شك - أيضا - أن هذا التمرد لا يجد نفسه إلا في سلسلة من المغامرات الحرة التي تتحدى التقاليد والقيود والأطر، أو لنقل إنه لا يتحداها، بل إنه لا يعترف بها أصلا. وبما أن الشعر كان أكثر الأجناس الإبداعية التزاما بالتقاليد والقيود، كانت مواجهته أولا، ثم التمرد عليه ثانيا من أبرز ملامح الحداثة.

* أستاذ النقد الأدبي بكلية الآداب، جامعة عين شمس.

فكر وإبداع

فى الجحيم) و (الإشراقات).

وليس من همنا هنا تقديم العمق التاريخى لإبداع قصيدة النثر، حتى لا نعيد إنتاج ما أنتجته سوزان برنار، ومن تابعها من الدراسين فى العربية، وإنما نقصد تقديم إضاءة سريعة تكفى للتحرك منها إلى الواقع العربى عموماً، والواقع المصرى على وجه الخصوص .

(٢)

إن الإبداع العربى يتشكل فى لحظة الحضور وفق معطيات تجاوز موروثه القديم والجديد، لكن هذا الإبداع يواجه شبكة معقدة من المصطلحات الوافدة من إبداع غير عربى، فالتعامل بها كما هى فى أصلها يعرض النص العربى لأمرين، إما أن يلفظ النص هذه المصطلحات وإما أن يتقبلها فيتحول إلى مسخ مشوه، لأن التعامل مع مثل هذه المصطلحات يحتاج إلى (تعريبها)، ولايعنى التعريب مجرد الترجمة، وإنما يعنى ربطها بالجزور التراثية، واستحضار المصطلحات الموازية لها، والتي يمكن أن تعطىها شرعية التعامل مع النص العربى .

ومن هذا المنطلق جاء اقتراحنا من مصطلح قصيدة النثر وما يمكن أن يتضمنه من حقائق ابداعية لها حضور-على نحو ما- فى الموروث العربى .

والحق أنه قد شغلنى منذ فترة موقف العرب عندما جاءهم الرسول عليه الصلاة والسلام بالوحى خلال معجزة لغوية إبداعية

وقد وصلت المواجهة إلى ذروتها فى التوليد جنس إبداعى محايد يجمع بين (الشعر والنثر)، وتم الإصطلاح على تسميته (قصيدة النثر)، وهى ترجمة للمصطلح الفرنسى: (Po'eme en Prose)، والمصطلح يعتمد ثنائية بنائية تجمع بين خواص جنسين متقابلين هما (الشعر) و (النثر)، وإن رفض الحداثيون اعتماد هذا التقابل، لأنهم - كما قلنا- يرفضون القيود والتقاليد المحفوظة وغير المحفوظة، ورفض التقابل يعنى اعتماد الوحدة، وحدة الطرفين فى استحداث جنس طارئٍ فيه مجموع الجينات الوراثية لكل جنس على حدة لكن بعد إخضاع هذه الجينات لما يمكن أن نسميه (الهندسة الوراثية) التى تحقق ظهور هذا الجنس الجامع بين الموافقة والمخالفة، موافقة كل جنس على حدة، ثم مخالفتها حال التوحد الطارئ، وبهذا نكون فى مواجهة شعر مغاير للشعر، ومواجهة نثر مغاير للنثر.

ولا نستطيع أن ندعى بأن هذه المواجهة جديدة تماماً، بل كان لها حضور سابق على مرحلة الحدائة، تحت مصطلح ثنائى أيضاً، هو (الشعر المنتثر) أو (النثر الشعرى) ولكن الحدائة آثرت مصطلح (قصيدة النثر) الذى وفد علينا مع مجموع ماوفد من مجموع ظواهر الحدائة آثرت فى الإبداع والنقد، ويلاحظ أن المصطلح كان ظهوره فى فرنسا مصاحباً لحركة التمرد الشعرى عند بودلير، وكلوديل، وأرتو، ورامبو الذى قدم آخر منجزاته فى ظل هذا المصطلح (موسم

إن تناول الخطاب القرآني للقضية على هذا النحو المتكرر، يعنى أنها كانت حاضرة حضوراً واحداً في هذا الواقع القديم، فكيف ادعى العرب أن القرآن شعر، وهم ليسوا من السذاجة التي تدفعهم إلى تبني هذه الاستراتيجية في مواجهة الخطاب القرآني والشعر أظهر من أن يشتبه عليهم حتى يحتاج إلى أن ينفي عنه^(٢) ليس هناك تفسير يمكن قبوله في هذا السياق إلا أنهم قد أدركوا - على نحو من الانحاء - أنه من الممكن أن يحتمل الأداء النثري بعض خواص الشعرية، دون حاجة إلى حضور الجينات الوراثية المركزية (الوزن والقافية)، إذ إننا لو قمنا بإحصاء لبعض الآيات القرآنية التي جاءت موزونة لما مثلت ظاهرة يمكن اعتمادها في تبني الادعاء بشعرية القرآن، فضلاً على أن دخولها منطقة (الوزن) جاء دون قصد، مما يعنى أن الادعاء لم يرتبط بقوانين العروض، وهي قوانين كانت حاضرة في الوعي العربي دون أن تأخذ مؤشرات الاصطلاحية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي بعد ذلك.

بل إن ابن وهب يذهب إلى عدم ربط الوزن والقافية بالشعرية، فالشاعر هو من "شعر يشعر فهو شاعر، والمصدر الشعر، لا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، وإذا كان يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف، فليس بشاعر، وإن كان يأتي بكلام موزون مقفى^(٣)

هي (القرآن) بنظمه المفارق لما اعتادته العرب، فالذي اعتادته خمسة مستويات «الأولى ضم الحروف المبسوطة بعضها إلى بعض لتحصل الكلمات الثلاث: الاسم والفعل والحرف، والثانية: تأليف هذه الكلمات بعضها إلى بعض لتحصل الجمل المفيدة، وهو النوع الذي يتداوله الناس جميعاً في مخاطبتهم وقضاء حوائجهم، ويقال له المنتثر من الكلام. والثالثة: يضم بعض ذلك إلى بعض، ضمًا له مباد ومقاطع ومداخل ومخارج، ويقال له المنظوم. والرابعة: أن يعتبر في أواخر الكلام - مع ذلك - تسجيح، يقال له المسجع. والخامسة: أن تجعل مع ذلك وزن، ويقال له الشعر. والمنظوم إما محاورة، ويقال له الخطابة، وإما مكاتبة، ويقال له الرسالة. فأنواع الكلام لاتخرج عن هذه الأقسام»^(١)

إذا كانت هذه هي مستويات الكلام عند العرب بخواصها الفارقة، فلماذا اتهموا الرسول بأنه شاعر، وأن ما جاء به شعر، وقد أثار القرآن هذه القضية خمس مرات في قوله تعالى :-

"وما علمناه الشعر وما ينبغي له" يس ٦٩
"بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر" الأنبياء ٥

"ويقولون أئنا لتاركوا آلِهتنا لشاعر مجنون" الصافات ٢٦

"أم يقولون شاعر نتربص به ريب المنون" الطور ٢٠

"وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون" الحاقة ٤١

(١) الانتقان في علوم القرآن - السيوطي - مطبعة حجازي بالقاهرة سنة ١٩٤١ : ٢٠٢/٢

(٢) البرهان في علوم القرآن - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعرفة : ١١٤/٢

(٣) البرهان في وجوه البيان - ابن وهب تحقيق د. حفني شرف - مكتبة الشباب سنة : ١٩٦٦ : ١٢٠

فكر وإبداع

الكلام أو يكون محمولا على ما كان يطلق
الفلاسفة على حكمائهم وأهل الفطنة منهم في
وصفهم إياهم بالشعر، لدقة نظرهم في وجوه
الكلام ، وطرق لهم في المنطق" (٥)

وكأنه من الجائز أن نطلق لقب (الشاعر)
على من توفرت فيه بعض المواصفات :

١- الشعور الخاص المفارق لشعور
الآخرين .

٢- طرق التفكير الخاصة .

٣- الصنعة اللطيفة في نظم الكلام .

٤- دقة النظر في وجوه الكلام .

ومجموع هذه المواصفات تحقق الربط بين
الداخل النفسي والعقلي وبين الخارج
الصياغي بعيدا عن قانون (العروض)، فمن
توفرت فيه هذه الخواص يمكن أن نطلق عليه
لقب (الشاعر) وما أنتجته في إطار هذه
الخواص ، يمكن اعتباره (شعرا) على نحو
من الانحاء . نقول ذلك وفي وعينا أن الرسول
(ص) لم يحدد للشعرية إلا ثلاثة شروط :
الجزالة - السياق الخاص والعام - الهدف
التأثيري، وذلك في قوله: "الشعر كلام من
كلام العرب جزل، تتكلم به في نواديها، وتسل
به الضفائن بينها" (٦)

(٣)

برغم ما قدمه التراث النقدي عن الفروق
بين الشعر والنثر، فإن الفارق الجوهرى

واللافت أن الباقلاني - وهو بصدد نفي
الشعر عن القرآن - يقدم نموذجا نشريا
يجرح قانون (السكون والحركة) لكنه يصوغه
كتابيا على نحو شعري، وربما كان ذلك
لوجود إحساس مبهم بأنه يمكن تقديم شعرية
خارجية عن هذا القانون . يقول: " من سبيل
الموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه في
الطول والقصر، والسواكن والحركات ، فإن
خرج عن ذلك لم يكن موزونا كقوله :

رب أخ كنت به مغتبطا

أشد كفى بعرا صحبتته

تمسكا منى بالود ولا

أحسبه يزهد في ذى أمل

تمسكا منى بالود ولا

أحسبه يغير العهد ولا

يحول عنه أبدا

فخاب فيه أملى" (٤)

وواضح أن النموذج قد اهتزت فيه قاعدة
التردد المنتظم للحركات والسكنات، لكن
يلاحظ أن الباقلاني قال : انه خرج على قيود
الوزن، ولم يقل إنه خرج على قانون الشعرية،
ويكاد الباقلاني يقبل خلاص الشعرية من
قانون العروض على نحو من الانحاء، إذ إنه
وافق على وصف الرسول بأنه شاعر، لكنه
يحملة على معنى أن رسول الله : "يشعر بما
لا يشعر به غيره من الصنعة اللطيفة في نظم

(٤) إعجاز القرآن - الباقلاني - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٣ . ٥٦

(٥) السابق ٥١

(٦) جمهرة أشعار العرب - أبو زيد القرشى - دار المسيرة - بيروت سنة ١٩٧٨ : ١٢

الدراسين القدامى من رفض اعتبارها عنصرا أساسيا فى بنية الشعر، واقتصر على الوزن وحده، لأن مهمة القافية - عنده - مجرد علامة على انتهاء الوزن. (٨)

أبادر الى القول بأن الشعر العربى بأوزانه الخيلية مهتز الإيقاع، لأن الترجيع الصوتى فيه غير منتظم، ولا يتسع المجال هنا لتناول محور الشعر مجتمعة لكشف خروجها على قانون الإيقاع، وسوف نكتفى بتناول بحر واحدله حضور كثيف فى الإبداع الشعرى قديما وحديثا، هو بحر (الرجز)، لنرصد قانونه الوزنى ومدى انسجامه مع قانون الإيقاع، لكن قبل هذا التناول نقدم بعض الملاحظات التى تؤكد اهتزاز الإيقاع فى البحر الخيلية :

أولاً: الحركات القصيرة الثلاث، الفتح والكسر والضم، متساوية إيقاعيا من وجهة نظر العروضيين، مع ما فيها من مغايرة صوتية واضحة، ليس هذا مجال الأفاضة فيها .

ثانياً: يساوى العروضيون بين الصوامت والصوائت، أو بمعنى آخر : بين الحروف الساكن والحركة الطويلة (من) تساوى (ما) إيقاعيا، مع شدة المخالفة بينهما .

ثالثاً: يحول العروضيون الحرف المشدد الى حرفين عند الوزن، أى أن (شد) تتحول الى (شدد) وهذا التحول فاقد للانسجام

يتمثل فى (الوزن والقافية) أى (العروض)، ولا فرق بين العروض والإيقاع كما يقول ابن فارس "أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة". (٧)

وليس الإيقاع فى حقيقته - إلا الترجيع الصوتى المنتظم لمجموعة من الحروف أو الحركات، وغياب الإيقاع يعنى غياب (الوزن) ضرورة، وغياب (الوزن) يقتضى خروج الملفوظ من منطقة الشعرية تأسيسا على الحدود المعرفية للشعر عند القدماء .

ولا نحب أن نصدم الذوق العام والخاص بهز الثقة فى مثل هذه المقولات التراثية التى أخذت شرعية تقترب من القداسة، ولكن الوصول الى الحقيقة هو ما نستهدفه ونحن بسبيل طرح مصطلح (قصيدة النثر) الذى فرض نفسه بقوة فى الواقع الإبداعى على مساحة الوطن العربى كله، حيث واجه قصيدة النثر رفض قوى أيضا - وقد تأسس هذا الرفض - بالدرجة الأولى - على غياب الوزن العروضى الذى يقتضى نفيها من منطقة الشعرية .

ونطرح هنا تساؤلا ملحا : هل تحقق للشعر العربى (الإيقاع الوزنى) المنتظم كما أكد معظم الدراسين قديما وحديثا ؟ ولا نريد هنا ان نعترض للقافية، لأن هناك من

(٧) المصاحبى - ابن فارس - تحقيق السيد أحمد صقر - عيس البابى الطبى سنة ١٩٧٧ : ٤٦٧

(٨) مفتاح العلوم - السكاكى - دار الكتب العلمية : ٢١٧ ، ٢١٨

فكر وإبداع

الإيقاعى .

متفعلن مستفعلن متفعلن

ثانياً، يمكن دخول (الطى) حذف الرابع الساكن) فتصير التفعلية (مُسْتَعْلَن) وهذه الظاهرة كسابقتها يمكن دخولها على أى تفعلية فى البحر

ثالثاً، يجوز اجتماع (الخبن مع الطى) فى تفعلية واحدة، وهو زحاف مزدوج تصير به التفعلية (مُتْعَلَن)، ويجوز أن يلتقى (الخبن مع القطع)، والقطع: (حذف ساكن الود المجموع، وإسكان ما قبله) فتصير التفعلية (مُسْتَعْلَن) التى تساوى (فعلولن) أى أن الاحتمالات الصوتية لتفعلية الرجز هى :

مستفعلن - مُسْتَعْلَن - مَتْعَلَن - مُتَفَعِّل - مُتَفَعِّلُن

وهذه الاحتمالية تلغى خاصية الترجيع الصوتى المنتظم، وبالتالي يضيع الإيقاع الوزنى الذى رصده الخليل فى الصورة المثالية للبحر، وهو ما ينطبق على كل البحور الخليلية .

وهنا يرد سؤال اعتراضى فحواره: إذا كان الواقع التنفيذى للإبداع يؤكد خروج الشعر العربى على قواعد الإيقاع، فما السر فى إحساس المتلقى بإيقاعية هذا الشعر مهما اختلفت بحوره، وتنوعت تفعيلاته بين النقص والزيادة، حتى إنه يتنبه لأى خروج جارج لقانونه الصوتى ؟ وهذا الخروج كان ملحوظاً قديماً وحديثاً عند المبدع والمتلقى على سواء، وكان هذا التنبيه يزداد حدة عند دخول النص منطقة التلحين والغناء، إذ نلاحظ

رابعاً، تتساوى (الأسباب الخفيفة) فى الوزن، برغم الفوارق الإيقاعية فيها : فى - ما - فو - لن وكذلك الأمر فى (الاسباب الثقيلة) : لِمَ ، هُوَ ، هِىَ ، لَكَ .

وكذلك (الود المفروق): نام ، عِلْم - فيك (والفاصلة الصغرى): سمعتُ - جلسا - وقفوا - كُتِبِى (والفاصلة الكبرى): وَهَبْنَا - إِبْلَهُمْ - ضَرَبَهُمْ .

كل هذه البنى العروضية تعتمد المخالفة الإيقاعية التى تفقدها خاصية الترجيع الصوتى .

أما بحر (الرجز) فإن وزنه المثالى هو :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وهذه المثالية تحقق له الانتظام الإيقاعى الكامل، على مستوى الشطرة الواحدة، وعلى مستوى الشطرين، لكن هذا البناء المثالى لا يكاد يتحقق فى الواقع التنفيذى نتيجة لوقوع (التفعلية) تحت طائلة الزحافات والعلل التى تهز الترجيع الصوتى بحدة .

أولاً: يمكن دخول (الخبن) (حذف الثانى الساكن)، فتصير التفعلية (مُتَفَعِّلَن)، وعلى هذا من الجائز أن يكون وزن البحر على النحو التالى :

مستفعلن متفعلن متفعلن

الشيوخ، دون أن ينفى ذلك أن النغم القديم مازال حاضرا ومرغبا، فتتافى المراحل غير مقبول على أى مستوى من مستويات الإبداع القولى وغير القولى .

(٤)

إن الحديث عن نشأة الشعر العربى أصبح نوعا من التخمين البعيد عن المنهجية العلمية ، ومن ثم فإنه قد يصيب، وقد يخيب، لكن المؤكد أن ظهور الشعر على هذا النحو الوزنى ، قد سبقته مراحل تجريبية كانت بمثابة إرهابا لوصوله الى مرحلة النضج والاكتمال التى وصلت إلينا فى أشعار امرئ القيس وغيره من الشعراء الأوائل، وقد حاول الباقلانى تصور البدايات الأولى للشعر العربى، فقال : انه ربما ظهر غير مقصود إليه "على ما يعرض من أصناف النظام فى تضاعيف الكلام، ثم لما استحسنوه واستطابوه، ورأوا أنه قد تألفه الاسماع، وتقبله النفوس، تتبعوه من بعد ، وتعلموه." (٩)

وهذا التصور الذى قدمه الباقلانى، يمكن أن نقدمه اليوم بين يدي (قصيدة النثر) التى أوضحنا أنها تجمع بين خواص جنسين متميزين هما : الشعر والنثر ، وهذا الجمع لم يكن مفقودا فى الموروث العربى، وقد عرضنا لادعاء العرب بشعرية القرآن، وشاعرية الرسول، وهو ادعاء يعنى اعتقادهم بإمكانية إنتاج الشعرية بعيدا عن الوزن، ونضيف الى ذلك وجود مقولات عديدة مبنوثة فى تضاعيف مجموعة من كتب التراث تؤكد

أن صانع اللحن لا يكاد يحافظ على إجراءات النطق المألوفة للبيت الشعري، وإنما يعمد الى مط بعض الحركات القصيرة - أحيانا - وتقصير الطويلة أحيانا أخرى، حتى ينتظم له الإيقاع الذى يسعى الى تحقيقه .

السر - فى رأينا- يعود الى الإلحاح على الأذن العربية إلحاحا مستمرا لمئات السنين، وهذا الإلحاح يضعف من إحساس الأذن بظواهر الاهتزاز فى الإيقاع وعدم انتظامه، أو لنقل انه التعود على نوع من الإيقاع يجمع بين الانتظام وعدم الانتظام، ان هذا الإلحاح لم يتح لأى مرحلة إيقاعية من تلك المراحل التى تلت (العمودية)، وربما كان هذا وراء مانلاحظه - أحيانا - من تحفظ على شعر التفعيلية برغم سيادته الحاضرة فى الواقع الإبداعى. وإذا كان هناك بقايا تحفظ على شعر التفعيلية ، فكيف يكون الموقف إزاء جنس أدبى طارئ قطع علاقته نهائيا بالإيقاع العروضى ، هو (قصيدة النثر) ؟

إن التحولات التى انتابت الإيقاع الشعرى شئ شبيه بما نواجهه اليوم فى عالم الطرب والغناء، فعندما ظهرت الموجه الطارئة من هذا الغناء التى يطلقون عليها (الأغنية الشبابية)، لم نستسغ نحن الكبار مثل هذه الألحان بما فيها من ضخب وضوضاء يجرح كل قواعد الإيقاع والنغم المألوف ، بل نفرنا منها نفورا كاملا، وفى البداية كان تجاوب الشباب معها محدودا، ثم مع الإلحاح المستمر تمت الاستجابة الكاملة من الشباب، ومن بعض

(٩) أعجاز القرآن : ٦٣

فكر وإبداع

وإذا كان إدراك أبي حيان قد توجه الى ما فى الشعر والنثر من خواص بنائيه متآلفة جمعت بينهما فى المستوى العميق، فانه - من ناحية أخرى- قد أوضح أن هذا التآلف له حضوره فى وعى المتلقى، كما هو فى وعى المبدع، كما هو قائم فى النص، لأن التلقى الصحيح يمتلك قدرة تذوق النص بكل محتوياته الصياغية والإيقاعية والدالية، كما يمتلك تصور إمكانية تداخل بنائية الشعر والنثر كما هى فى الواقع الابداعى، ولذلك كان "أحسن الكلام مارق لفظه، ولطف معناه، وتلأل رونقه، وقامت صورته بين نظم كائنه نثر ونثر كائنه نظم، يطمع مشهوره بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع، حتى إذا رامه مريغ خلق، وإذا خلق أسف، يعنى يبعد على المحاول بعنف، ويقترّب من المتناول بلطف" ^(١٠) ويصل السيوطى بهذا التداخل الى قمة، حيث يدخل النثر دائرة (الوزن) برغم أنه غير موزون وذلك لشدة انسجامه "وإذا قوى الانسجام فى النثر، جاءت قراءته موزونة بلا قصد لقوة انسجامه" ^(١١) فإذا كان هذا هو أمر التصور لبدايات الشعرية العربية، وأمر علاقة المنظوم بالمنثور، فإن ظهور ما يسمى (قصيدة النثر) ليس أمراً غريباً، وليس ضد منطق الابداع المتجدد

إمكانية المزج بين هذين الجنسين فابن طباطبا العلوى أوضح أن "الشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة، إما تناسبا قريبا أو بعيدا، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء، وفقر الحكماء" ^(١٢)، بل أكد أن الشاعر إذا أراد بناء قصيدة "مخفض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكرة نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الالفاظ التى تطابقه، والقوافى التى توافقه، والوزن الذى يسلس له القول عليه" ^(١٣)

ويتابع أبو حيان التوحيدى تأكيد التداخل - الخفى - بين الشعر والنثر، يل يعتبر هذا التداخل سمة من سمات الإجابة والإحسان. "ففى النثر ظل من النظم، ولو لا ذلك ما خف ولا حلا ولا طاب ولا تحلا، وفى النظم ظل من النثر، ولو لا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره ولا بحوره وطرائقه وانتلفت وصائله وعلائقه" ^(١٤)

فأبو حيان يدرك أن التأمل فيما بين أيدينا من إبداع شعري ونثري، يقتضى الوصول إلى حقيقته المزدوجة، وهى "أن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولو لا أنهما يستهمان هذا النعت، لما اختلفا ولا اختلغا" ^(١٥)

(١٠) عيار الشعر - ابن طباطبا العلوى - تحقيق عباس عبد الستار - دار الكتب العلمية - بيروت : ٨١

(١١) السابق : ١١

(١٢) المقابسات - أبو حيان التوحيدى - تحقيق حسن السندوبى - دار سعاد الصباح سنة ١٩٩٢ : ٢٤٥

(١٣) الإمتاع والمؤانسة - أبو حيان - حققه أحمد أمين وأحمد الزين - مكتبة الحياة : ١٣٥/٢

(١٤) السابق : ١٤٥/٢

(١٥) الإتقان - السيوطى - مطبعة حجازى بالقاهرة سنة ١٩٤١ : ١٤٧/٢

الزحافات والعلّة، بل جاوزها الى المشطور والمجزوء والمنهوك، بل إن بعض المبدعين اقتربوا من نظام التفعيلة، فقد نظم سلم الخاسر قصيدة يمدح بها موسى الهادي على تفعيلة واحدة من الرجز يقول فيها :

موسى المطر .: غيث بكر .: ثم انهمر
كما نظم على بن يحيى على هذا النحو فى قوله :

طيف ألم .: بذى سلم .: يسرى العتم
.: بين الخيم .: جاء بفم
ونظم عبد الصمد بن المعتز على هذا أيضا :

قالت حيل .: شؤم الغزل .: هذا الرجل
.: حين احتفل .: أهدى بصل

وقد تشكك ابن جنى فى أى يكون هذا شعرا وإنما هو قواف منسوقة غير محشوة^(١٦)

ولا نريد هنا أن نفيض فى رصد انتهاكات الشعراء الأوائل لقانون الوزن العروضى، أمثال امرئ القيس، وعبيد بن الأبرص، والمرقس الأكبر، وعدى بن زيد وسواهم من كبار الشعراء وصغارهم .

واللافت أن انتهاك العروض لم يتوقف عند حدود الوزن، بل تعداه الى القافية حتى إنه تنسب أبيات لامرئ القيس اهتز فيها بناء القافية اهتزازا بالغا حيث يقول :

توهمت من هند معال أطلال

عفاهن طول الدهر فى الزمن الخالى

عموما، إذ إن هذا الظهور مؤسس على ركائز تراثية من ناحية ومستجيب لمغامرات الحداثة من ناحية أخرى .

والذى لا شك فيه أن ظهور قصيدة النثر واستفاضتها كان مسبقا بإرهاصات بعيدة وقرية كانت تنتظر الى نظام العروض على أنه قوالب سابقة التجهيز، ومن ثم فهى قيد أكثر من كونها نظاما جماليا، والمتابع لتاريخ الشعرية العربية يلاحظ أن هذه الشعرية لم تعط هذا النظام العروضى قداسة كاملة، بل أنها عرضته لانتهاكات مستمرة، - وفى رأينا - أن الخليل بن أحمد عندما قام باكتشاف القانون الوزنى للشعر بعبقريته الموسيقية، لم يقم بذلك إلا بعد أن انتهكت الشعرية هذا القانون، إذ إن بلوغ الشعر مرحلة النضج والاكتمال، يقتضى دخول منطقة البحور المكتملة بعيدا عن الزحافات والعلل، ثم بدأ الشعراء مغامراتهم مع هذه البحور فرارا من قيودها الصارمة دون أن يكون لديهم معرفة بهذا القانون، فهزوا الايقاع الوزنى عن طريق ما أسماه الخليل (الزحاف والعلّة)، وهو أمر شبيه بمغامرة المبدعين مع اللغة ومحاولة الخلاص من بعض قيودها فيما يسمى (الضرورات الشعرية)، فالضرورات نوع من انتهاك اللغة، والزحافات والعلل نوع من انتهاك الوزن العروضى، وكلا الأمرين لم يكن لهما قوانين محفوظة قديما، لكنهما كانا حاضرين فى الوعى والمخزون الاستعمالى بالفطرة .

ولم يتوقف انتهاك الوزن العروضى عند

(١٦) الخصائص - ابن جنى - تحقيق محمد على النجار - عالم الكتب سنة ١٩٨٢/٢: ٢٦٤

(٥)

مرايع من هند خلت ومصائف

كتب المنفلوطى سنة ١٩١٢ يقول: "أما الشعر فأمر وراء الأنغام والأوزان، وما النظم بالإضافة إليه إلا كالحلى فى جيد الغانية الحسناء، أو الوشى فى ثوب الديباج المعلم. فكما، أن الغانية لا يخزنها عطل جيدها، والديباج لا يزرى به أنه غير معلم، كذلك الشعر، لا يذهب بحسنه وروائه أنه غير منظوم ولا موزون" (١٨)

يصيح بمغناها صدى وعوازف
وغيرها هوج الرياح العراصف
وكل مسف ثم آخر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطال

فقد ابتدأ الشاعر ببيت مصرع، ثم أتى بأربعة أشطر على غير قافيته، ثم أعاد شطرة واحدة من جنس ما ابتدأ به، وقد عرض ابن رشيق لهذا البناء تحت مصطلح (المسط) (١٧).

وكتب خليل مطران فى الهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٣٣ يقول: "وأنت تعرف أن قيود القافية فى القصيدة العربية مرهقة، وكثيرا ماوجدتها عقبة فى اطراد الفكرة إن الفن الصحيح ينضج فى جو من الحرية، وهذه القيود الثقيلة : قيود القافية الواحدة والوزن الواحد تتعارض مع حرية الفن، وإذا كان للقدماء طريقتهم، فمالنا لانحاول أن تكون لنا طريقتنا، وسأجتهد وسع الطاقة فى أن أدخل على القديم مايلحقه بالتجديد" (١٩)

وقد استمر انتهاك وحدة القافية مع مسيرة الشعرية العربية فى الموشحات والمربعات والخمسمسات الخ ووصل انتهاك قانون القافية فى العصر الحديث الى إهمالها إهمالا تاما بخاصة مع شعر التفعيلة، وهو شعر لم يحترم التفعيلة احتراما كاملا، حيث تداخلت التفاعيل وخضعت لأنواع من العلل والزحافات التى لايسمح بها قانون العروض. وقد كانت كل هذه الانتهاكات الممتدة زمنيا بمثابة دعوة خفية للجيل الأخير من الشعراء أن تكون لهم مغامرتهم الخاصة مع العروض، لكن السابقين لم يتركوا لهم مساحة يمارسون فيها مغامرتهم فلم يتبق لهم إلا أن يهجروا النظام العروضى كله تحت مصطلح (قصيدة النثر)

مثل هذه الدعوة التجديدية كانت تتسرب للواقع الادبى وتناوش المبدعين، وتدعوهم سرا وجهرا لأن يكون لهم إبداعهم الخاص، ومع الرغبة فى التجاوز، والإغراق فى الاحساس بالذاتية ظهر ما كان يسمى (الشعر المنثور)، وقدم خليل مطران - فى مرحلة مبكرة - كتابة تحت هذا العنوان سنة ١٩٠٦، وهو العنوان الذى قدم من خلاله أمين الريحانى

(١٧) انظر: العدة - ابن رشيق - أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥ ١١٨/١.

(١٨) النظرات - مصطفى لطفى المنفلوطى - مطبعة المعارف بصر سنة ١٩١٢ ١٠٨.

(١٩) أظفر قضايا الشعر الحديث - جهاد قاضل - دار الشروق سنة ١٩٨٤ ٥٨.

متابعته للوصول الى أبعاده المعجمية تعطيه شرعية الحضور كمصطلح عربي، فابن منظور يتناول مادة (قصد) ليربطها (بالقصد)، ولذلك سمي العربي ما طال (قصيدا)، أى : مرادا مقصودا، وسمى الإبداع (قصيدا) لأن قائله احتفل به ونقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار ولم يقله جريا وراء خاطر والبال وجرى اللسان، بل قاله على التروى وإدارة خاطر (٢٠).

ويلاحظ أن ابن منظور لم يربط بين (القصيدة) والوزن أو القافية، لكنه من ناحية أخرى ربطها بالشعر، لكن لنا أن نقول إن مادة (الشعر) فى المعجم تنتمى الى الشعور والفطنة والعلم، فقائل الشعر - كما يقول الأزهرى - يسمى شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره (وكل علم شعر) (٢١).

نخلص من المردود المعجمى الى أن مصطلح (قصيدة) يتحقق بثلاث ركائز :

- ١- الفطنة والشعور .
- ٢- الوعي والقصد .
- ٣- التجويد فى الابنية السطحية (اللفظ) والابنية العميقة (المعنى).

وإذا كانت الركيزة الأولى ترد الى المبدع وقدراته الداخلية ذهنيا وعقليا، فإن الركيزة الثانية تتوجه بكل هذه الطاقة الداخلية لتستدعى فى مواجهتها (المتلقى) (المقصود)، سواء أكان متلقيا خاصا أم عاما، كما

جانبا من قراءاته وإبداعاته، كما أوغل فى هذا النمط الكتابى جبران ومى زيادة، والرافعى والمنفلوطى وحسين عفيف وسواهم من المبدعين، وبرغم تحفظ مدرسة الديوان على مثل هذا الإبداع ونسبته للشعر، فإن (الشعر المنشور) كان له حضور مؤثر فى الواقع الادبى فى المشرق والمغرب، وكان للمصطلح نوع من القبول برغم احتوائه على ثنائية ضدية (شعر - نثر)، وهى الثنائية التى استند عليها - كثيرا - الرافضون لقصيدة النثر بعد ذلك، وقد استحال مصطلح (الشعر المنشور) الى (قصيدة النثر) فى مطلع الخمسينيات، كما جاء هذا التحول مصاحبا للتيارات الوافدة من الغرب، وبخاصة فرنسا، وقد تبنت مجلة (شعر) اللبنانية الدعوة الى هذا الإبداع الجديد، وتبعتها مجلة (حواء)، ووجدت الدعوة ترحيبا من بعض الصحف اللبنانية، وعلى رأسها جريدة (النهار)، وقد ترتب على ذلك ظهور جدل حاد بين المؤيدين والمعارضين، وتدخلت نازك الملائكة لإعطاء النثر حقه الجمالى بعيدا عن نسبته للشعرية، لأن النثر ليس فى حاجة الى الشعر لتزداد قيمته، وترتفع جماليته، وتصدى لها أصحاب قصيدة النثر مؤكدين شرعية ظهور هذا اللون الإبداعى الذى أقدم على الكتابة به كبار الشعراء فى العالم، وبخاصة الشعراء الفرنسيون أمثال بودلير وفرلين ورامبو.

صحيح أن مصطلح (قصيدة النثر) مترجم : (Po'eme en Prose)، لكن

(٢٠) لسان العرب - ابن منظور - مطبعة دار المعارف - مادة قصد

(٢١) القاموس المحيط - الفيروز آبادى - المطبعة المصرية سنة ١٩٢٣ : مادة شعر

فكر وإبداع

شرعية الحضور الى الواقع الابداعي والنقدي كمنتج طارئ، خاصة إذا تذكرنا ما سبق أن عرضنا من آراء تراثية عن إمكانية تداخل الخواص الشعرية والنثرية في الابداع القولي.

وهذا التداخل يقتضى بالضرورة - أن يتخلى كل طرف عن بعض خواصه ليسمح للطرف الآخر بمقابلته في منطقة محايدة هي منطقة (قصيدة النثر)، وهنا نكون بين الالتزام وعدم الالتزام فمن طبيعة الابداع الانساني - على مر التاريخ - أن ينحاز الى أكثر الأشكال التزاما بالقانون والنظام، لكنه يحاول الإفلات من هذا وذاك ليقدم أكثر الأشكال إغراقا في الفوضوية والعشوائية، لكن محاولة الإفلات - غالبا - ما تكون نوعا من مغامرة الخلاص من قيود النظام وصرامته، استعداد للدخول في نظام جديد لا ينفصل عن القديم انفصالا كاملا ، ولا ينتمى إليه - أيضا- انتماء كاملا ، بل هي مرحلة قلق وتوتر تحتاج الى عملية تطبيع تجاوز مبررات القلق والتوتر التي تصاحب فترات التحول والتغيير ، ولاشك أن بعض أشكال الإبداع مضطرة للتواطؤ مع النسق العام للواقع، والنسق الخاص للإبداع، وهذا التواطؤ يقودها الى التحفظ إزاء أنماط سائدة، كما يقودها الى الدخول في مغامرات تجريبية منفلة، لكنها شرعية ، لأنها تعبر عن الواقع العام للعالم، والواقع الخاص للمبدع ، ولاشك أن (التحفظ) يتحول تدريجيا

تستدعى (العالم) لكي تراه من خلال وعيها الكلي أو الجزئي، والركيزة الثالثة تقدم (النص) المفارق للنصوص التلقائية، أو لنقل إنها تقدم اللغة الجمالية المفارقة للغة التخاطب .

وإذا كان هذا المستخلص المعجمي فيما يتعلق بالطرف الاول من الثنائية : (قصيدة)، فإن الطرف الثاني (النثر) يكاد يكون مهما داخل المعاجم ، ربما لأن دلالاته الاصطلاحية في غير حاجة الى تحديد معرفي، إذ يأتي (النثر) مقابل (النظم)، ولم يذكر ابن منظور إلا أن قولنا : رجل نثر : كثير الكلام ويقول الزمخشري : رأيت يناثره الكلام : إذا حاوره بكلام حسن.(٢٢)

ويتدخل أبو حيان ليؤكد المخالفة والموافقة بين الطرفين : (النظم أدل على الطبيعة، لأن النظم من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل، لأن النثر من خير البساطة)(٢٣)، وهذه المخالفة قابلة لدخول دائرة الموافقة لأن اجتماع (الطبيعة والعقل) ممكن وجائز، أي اجتماع (التركيب والبساطة) أي تداخل (الشعر والنثر) في وحده إبداعية .

لقد لاحظنا تعامل المعجم مع كل طرف من طرفي الثنائية على حده، ولم يتعامل معهما حالة إضافة أحدهما للآخر، لأنه لم يكن في الوعي القديم ما يحتاج الى تسجيله في المعجم، لكن من المؤكد أن ما قدمناه عن الحدود المعرفية لكل طرف يعطى المصطلح

(٢٢) انظر : أساس البلاغة - الزمخشري - كتاب الشعب سنة ١٩٦٠ : مادة نثر

(٢٣) المقاييس : ٢٤٥

أن أصحاب قصيدة النثر قد بهرهم (الخطاب الصوفي) من التراث، كما بهرهم (الرافعى) من الحديث، واستوعبوا أبنيتهم اللغوية وطريقهم فى إنتاج الدلالة، لكنهم قدموا إبداعاً ينتمى إليهم وحدهم برغم بنوتهم للريحانى وجبران والرافعى وسواهم من أعلام النهضة .

(٦)

لقد نظر الحداثيون الى الإيقاع المحفوظ على أنه بناء استهلك نفسه فى تكرارية زمنية ومكانية لم تعد تشغل همهم الإبداعى، لأن هذا الهم قد توجه الى الحركة الفكرية وتسلسلها للعالم، والنسق الصياغى وكيفية إنتاجه للمعنى، وفى هذا وذاك فإن الإبداع يؤسس إيقاعاً مغايراً لذلك الإيقاع الموروث الذى يعتمد على عنصرى البدء والختام، أما الإيقاع الحداثى، فإنه لايعرف إلا البدايات التى تسلم الى غيرها من بدايات، وليس معنى هذا أن (قصيدة النثر) تلتفى الإيقاع نهائياً، لكن معناه أن كل إبداع يختار إيقاعه الذى يناسبه، والذى يرتضيه، بحيث يكون هذا الإيقاع شديد الالتحام بالبنية الدلالية والتركيبية، لأن الفصل بينهما يؤدى - بالضرورة - إلا خلل فى إنتاج الشعرية، وهو ما يعنى أن الإيقاع لا يمكن حصره فى النظم التفعلى، لأنه قد يتنافر أحياناً - مع البنية التركيبية، مما يدفع النص الى الترهل الشديد، أو الانكماش الشديد، وكل ذلك يزجهم بنتوءات (صوت دلالية) تهدر جانبا من شعريته، بل إنها قد تهدر لغويته، وليست الرخص العروضية والضرورات إلا صورة من

الى (رفض)، رفض للقوالب الجاهزة التى استهلكها الإبداع، ووصل فيها الى طريق مسدود، أو على الأقل الى طريق ضيق لايعطى مساحة كافية للفردية أن تمارس مغامراتها المشروعة لإنتاج ما يعبر عنها، وهنا يعمل التجريب على تفتيت الواقع ليعيد تركيبه - إبداعياً - على نحو مغاير، وقد يفقد التجريب سيطرته على أنواته الإنتاجية أحياناً، لكنه فقد مؤقتاً، لا بد أن يعود بعده الى شئ من النظام الحر، لا النظام المقيد .

فى هذه الحدود القلقه قدم كثير من المبدعين إنتاجهم فى إطار مصطلح (قصيدة النثر) أمثال الماغوط وأنسى الحاج وأدونيس وسركون بولص ووديع سعادة، لكن لا يمكن أن نعفى مجموعة المبدعين من الوقوع فى عملية تناسخ من النموذج الغربى الوافد، وهذا الوافد قد واجه ظروفًا - لاشك - مغايرة للظروف المصاحبة فى الواقع العربى، وإذا ادعى هذا الجيل، أو هذا الحلف الإبداعى، أنه حلف (المستقبلية) فإن مستقبلية الواقع الغربى مغايرة - بالضرورة - لمستقبلية الواقع العربى، فالأولى مستقبلية التقدم المنفلت، والثانية : مستقبلية الخروج من التخلف والانغلاق.

وأعتقد أن شيئاً من فوضوية (قصيدة النثر) قد أخذ فى الاستقرار - (الاستقرار المتحرك) عندما تنبّه الى حضور نماذج إبداعية عربية يمكن أن تكون بديلاً موازياً للنموذج الغربى وأهمية هذا البديل أنه يجمع بين (التراثية والمعاصرة) ولا أشك لحظة فى

هذه التتوعات.

سواء أكان ذلك من التفاعيل العروضية أو سواها من الأنوات المولدة للإيقاع ، وهذه الأخيرة تتنوع بين أنوات إفرادية وأخرى تركيبية ، وبين أنوات حرفية وأخرى صرفية ، وبين أنوات بديعية، أخرى نحوية، وكلها يحتاج الى صبر فى المتابعة الكمية والكيفية لتحديد وظائفها الإيقاعية ، وتدخلها لإنتاج الشعرية ، وصعوبة هذه المتابعة أنها تتعامل مع المستوى الكتابى، وهو مستوى صامت يكاد يُغيب الحس الصوتى، ومن ثم فإن المتابع يحتاج الى نقل الكتابية الى الشفاهية لتحديد ركائز الإيقاع ومدى انتظامها وتواترها، ومدى انتشارها أفقيا ورأسيا، وأعتقد أن كل ذلك يمثل المبدأ البنىوى لإيقاع الشعرية، هذا المبدأ يصطدم ببعض الآراء الرافضة لقصيدة النثر ، تأسيسا على خلوها من الإيقاع الشعرى.

إن مجموع هذه الظواهر الصوتية تعنى أن الشعرية يجب ألا تحصر نفسها فى قالب بعينه ، بل لها الحق الشرعى فى التعامل مع الانظمة الإيقاعية التى تتناسبها وهى أنظمة تعتمد الصوتية اعتمادا مطلقا ، وإذا كانت الصوتية التراثية قد انجازت الى التفعيلية العروضية ، فإن صوتية الحداثة قد وسعت نفوذها لتستوعب مجموعة الأبنية التعبيرية فى النص الشعرى عند انفراده بخواصه، أو عند امتزاجه بالثرثرية ، فالتكافؤ الصوتى أصبح البديل المشروع للتكافؤ العروضى. ولا شك أن القصور فى الإيقاع سوف يدفع (قصيدة النثر) تلقائيا إلى منطقة النثر الخالص، كما أن الإيغال فى الإيقاع سوف

إن مساحة القول الشعرى تسمح لنا بتجميع كم وافر من الظواهر الأنفية والرأسية ذات طبيعة تراكمية، تولد نوعا من الإيقاع الداخلى والخارجى الذى لا يقل عن إيقاع التفاعل العروضية إن لم نقل إنها تجاوزها أحيانا ، بل إن هذه الظواهر لها حضورها الدائم الذى لا يغيب وكل ماتحتاجه هو مجرد الإنصات إليها والتنبه لصوتيتها ، بينما الإيقاع التفعيلى يتلاشى تماما داخل البيت الشعرى ، ولا يكاد يتنبه له إلا من تخصص فى دراسة العروض ، وحتى هذا المتخصص لا يكاد يستجمع عناصر الإيقاع التفعيلى إلا عندما يعمد الى ذلك عمدا .

ليس معنى هذا أننا نريد الدخول فى المفاضلة بين نظامين من الإيقاع ، لأن المفاضلة مرفوضة - من وجهة نظرنا- كأداة نقدية أو تحليلية ، لأننا نتحرك وراء (الأنسب) ، والأنسب هنا يرتبط بالظواهر الحاضرة بالفعل فى القول الشعرى عموما ، ذلك أن الشعرية قد بلغت رشدها، وامتلكت أمر نفسها ، فلم تعد تقيد نفسها بقوانين سابقة التجهيز تعمل على محاصرتها وفق إبداع كانت له شروط إنتاجية مغايرة لشروط إنتاجنا الحاضر .

إن شعرية الحداثة لا تنتظر الى الوزن كهدف فى ذاته ، وإنما تنتظر إليه كأداة لإنتاج الإيقاع، أى أن الإيقاع هو الخصيصة المستهدفة ، والشعرية لها الحق المشروع فى أن تختار من الأنوات ما يحقق لها ذلك ،

ولا نحب أن ننساق وراء بعض المقولات التي ربطت الظاهرة بمراحل الضعف في أدبنا العربى ، إذ إنها تكاد تكون حاضرة فى تاريخ الأدبية الشعرية وغير الشعرية حتى فى أكثر مراحلها ازدهارا ، وليس معنى ذلك أننا ننحاز إليها انحيازاً مطلقاً ، وإنما معناه أننا ننظر فى البناء الشكلى وهل إفاد من الظاهرة ، والنتاج الدلالى ، وهل انضاف إليه ما يؤكد شعرية .

ويبدو أن غواية الحداثيين مع الحروف تتوافق الى حد كبير مع توجهاتهم العرفانية ، إذ إن كثيراً من هذه الحروف كانت محملة بكم وافر من الإشارات والرموز ، بل إنها مقام من مقامات التصوف . (٢٤)

لقد أوغل بعض شعراء الحداثة التفعيليين فى هذه (الحرفية) من هذا المنطلق ، بل إن بعضهم بنى على (الحرف) المفرد ديوانا بأكمله ، كما فعل حسب طلب فى (آية جيم) ، وبعضهم أوغل فى الحرفية لكن بقدر كمحمد أبو بومة فى (تباريح أوراد الجوى) .

وقد اتجهت الصوتية الحرفية - فى بعض منجزاتها الى ما يسمى (حرف المد) ، وما يسميه علماء الصوتيات (الحركة الطويلة) التى تحتاج فى المنطق بها الى فتح مجرى الهواء ، وتخليته من أى عائق ، حتى يخرج الصوت حراً طلباً محدثاً أكبر مساحة صوتية ، وغواية الشعرية مع هذه الوظيفة الصوتية موزغة فى التراثية ، لكن زادت هذه

يدفع بها الى منطقة (القصيدة) ، ومن ثم فإن التوازن بين الإيقاع وعدم الإيقاع هو الخصيصة الأساسية فى (قصيدة النثر) ، ولا نغنى بالعدمية هنا الغياب التام للإيقاع ، وإنما نغنى به عدم الانتظام وضياح الترجيع الصوتى التكرارى ، أى أن قصيدة النثر فى حاجة إلى نوع من الفوضى الإيقاعية ، لكنها فوضى جمالية - إن صح التعبير .

ويمكن أن نقدم هنا ما نقصده بالانتظام وعدم الانتظام فى خاصية واحدة يمكن أن تنسحب على غيرها من الظواهر ، وهذه الخاصية تكاد تهيمن على معظم إبداعات الحداثة وهى تتمثل فى التعامل مع (الحرف) المعزول عن الدلالة ، بوصف هذا الحرف بنية صوتية مستقلة ، وبهذه الصفة يكون خالصاً للإيقاع إذا دخل منطقة الترجيع المتكرر ، ويخرج منها إذا غاب هذا الترجيع ، أو كان غير منتظم ، ولا شك أن توظيف (الحرف) كبنية صوتية مغرق فى التراثية ، من حيث استعان به اصحاب المقامات فى تشكيلاتهم الصياغية ، مثل تردد حرف بعينة فى كل دال من دوال المقامة ، أو تردد حروف لها خواص كتابية معينة ، مثل الحروف المعجمة والحروف المهملة .

وقد انتقلت الظاهرة الى بعض شعراء الأندلس التى كانت بالنسبة لهم نوعاً من المغامرة الصوتية الإضافية ذات الركائز اللغوية .

(٢٤) انظر : تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات - د محمد عبد المطلب - الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٥ : ٧٥ ، ٧٦ .

النسبة ٤٢٪ تقريبا

النص الثاني: قصيدة (حوار مع الصمت) للشاعر محمد إبراهيم أبو سنه ، من ديوانه : ورد الفصول الأخيرة ، والقصيدة من شعر التفعيلة .

تضم القصيدة ٢٣١ دالا

تتدخل العلاقة الحرفية في ١٠١ دالا

النسبة ٤٤٪ تقريبا

النص الثالث: مقدمة الدكتور بطرس غالى لكتابة (طريق مصر الى القدس)

نوال هذه المقدمة ٤٦٩ دالا

تتدخل العلاقة الحرفية في ٢١٠ دالا

النسبة ٤٥٪ تقريبا

النص الرابع : الرسالة الأولى من رسائل الأحران لمصطفى صادق الرافعى

عدد الدوال ١٧٦٠ دالا

عدد الدوال المتجاورة حرفيا ٩٠٤ دالا

النسبة ٥١٪

النص الخامس: مقدمة الدكتور عبد القادر القط لكتاب (مصطفى صادق الرافعى)

مجموع النوال ٩٦٦ دالا

الدوال المتجاورة بالحرف ٤٩٠ دالا

النسبة ٥١٪ تقريبا

الغواية مع شعراء الحداثة ، ثم وصلت الغواية ذروتها مع أصحاب (قصيدة النثر) ، والنظر فى ديوان شاعر كرفعت سلام (وردة الفوضى الجميلة) يؤكد هذه الحقيقة ، فمجموع نوال هذا الديوان الفان وتسعمائة وستة نوال ، تتدخل الحركة الطويلة فى ألف وتسعمائة وواحد وثلاثين دالا ، بنسبة تردد تبلغ ٦٦.٥٪ من جملة الدوال وهى نسبة مرتفعة تجاوز نسب التردد فى الخطاب المؤلف ، إذ إن نسبة الحروف الصامتة تبلغ ٥٢ ٪ والصائتة تبلغ ٤٨٪ فى هذا الخطاب. (٢٥)

لكن الظاهرة الحرفية التى نريد متابعتها بين الانتظام وعدم الانتظام، هى تدخل الحرف المفرد فى عقد العلاقة التجاورية بين المفردات، حيث يعتمد هذا التجاور على وجود حرف أو أكثر يتردد فى الدالين المتجاورين ، أو فى مجموعة الدوال المتجاورة، وهذا التردد يحدث إيقاعا صوتيا يحتاج الى إنصات كامل للإحساس به، وسوف نعرض هنا لمجموعة من النصوص المختلفة لنلاحظ وظيفة (الحرف) فى إنتاج الصوتية، ثم فاعليته فى تقريب النص من منطقة الشعرية أو إبعاده عنها .

النص الاول: صفحة من (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) لجمال الفيطنى تتضمن صفحة مذكرات هذا الشاب ٤٢٩ دالا الدوال التى ترتبط تجاوريا بأحد الحروف ١٨٥ دالا

(٢٥) انظر هكذا تكلم النص - محمد عبد المطلب - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٧ : ٢٤٣ ٢٤٤

النص السادس، ديوان أحمد الشهاوى
(كتاب الموت) وهو من قصيدة النثر

عدد النوال ٣٠٩١ دالا

النوال المتجاورة بالحرف ١٨٦٨ دالا

النسبة ٦٠٪ تقريبا

يلاحظ أن النص الأول من الاعمال القصصية التي تعتمد التوصيل بالدرجة الأولى، كما أنه يحكى ذكريات بعينها حسب وقوعها ، أى أن التأتق الصياغى غير مطلوب فى مثل هذا النص ، ولذلك هبطت نسبة النوال المتجاورة عن طريق الحرف الى أقل من المتوسط .

أما النص الثانى فهو من قصيدة التفعيلة، أى أن إيقاعية حاضرة فيه، ولذا لم يكن فى حاجة كبيرة الى زيادة حدة الإيقاع عن طريق الظواهر الصوتية .

ويكاد يكون النص الثالث للدكتور بطرس غالى خارج منطقة الأدبية، لكن المؤلف قاد مقدمته الى هذه المنطقة بوصفها مدخلا لكتابه التسجيلى ، وبوصفها المؤشر الأول على صياغة لفته صياغة فنية، ومن ثم ارتفعت النسبة ، لكنها لم تصل الى المتوسط.

أما نص الراقى ، فهو من النصوص التى تنتمى الى (الشعر المنثور)، لكن أصحاب هذا البناء الصياغى كانوا يؤمنون بأن ما يكتبونه نثر أولا وأخرا ، ولذا ظل النص فى منطقة محايدة بين الشعر والنثر،

فلم يجاوز المتوسط إلا بنسبة ١٪ فقط .

وما لاحظناه على الراقى يمكن أن نلاحظه على مقدمة الدكتور عبد القادر القط، فلاشك أن تماسا صياغيا قد حدث بينهما، فتقاربت النسبة عندهما بل تكاد تكون واحدة.

ثم يأتى النص الأخير لأحمد الشهاوى ، وهو من قصيدة النثر ، ويحكم الانتماء ، ارتفعت النسبة الى أقصى معدلاتها، مما يعنى أن هذا الجنس الأدبى دائم البحث عن الظواهر الصوتية التى تحقق له ما فقده بغياب التفعيلة.

وليس معنى تردد النسب بين الانخفاض والارتفاع ، أن مانقدمه قانون لزومى ، بل هو مازال فرضا يحتاج الى متابعة ، ثم متابعة سواء من الظواهر الصوتية التى تعمل على نقل النص من النثرية الخالصة إلى منطقة متوازنة بين النثرية والشعرية .

ومن الواضح أن الظاهرة التى تابعناها فى بعض النصوص تجمع بين الانتظام وعدم الانتظام، كما سبق أن أشرنا ، فالانتظام يتمثل فى تجاور مجموعة من النوال بحرف أو أكثر ، وعدم الانتظام يتمثل فى حضور نوال أخرى تتجاور تلقائيا دون اتكاء على هذا الرابط الحرفى ، كما أن الانتظام وعدمه يتمثل - أيضا - فى امتداد العلاقة التجاورية بالحروف فى أوسع مساحة صياغية ممكنة ، قد تصل الى ثمانية نوال، وقد تنكمش

فكر وإبداع

تخلت عن كثير من أناقة الشعرية الكلاسيكية والتفصيلية واختارت لها أناقة خاصة بها، تعمل خلالها على تأكيد خصوصيتها من ناحية ، وشرعيتها من ناحية أخرى ، ومن ثم لم يكن (الصفاء اللغوي) من بين همومها وشواغلها ، وأصبحت (التداولية) بديلا لهذا الصفاء ، فعن طريقها تقترب من الواقع حتى تلتحم به، سواء في ذلك الواقع الخاص أو الواقع العام، وهي في هذا الاقتراب تسعى لرفع الحياتي الى أفق المتعالي جماليا، وقد تستبقيه في منطقة الحياتية مع إدخاله السياق الذي يحفظ له بعده الجمالي ، وفي هذا وذاك لا يكاد المتلقي يدرك هذه التداولية الحياتية ، وإنما يدرك أنه في مواجهة إبداع من طراز خاص يجمع بين (التداولي والصافي) على صعيد واحد .

وخلال هذه التداولية تقترب قصيدة النثر من (القبيح) لتؤسس به جمالية إضافية، فيها الحيادية التي لاحظناها مرارا بين (الشعر والنثر) وبين (النظام وعدم النظام) وبين (التداولي والصافي) ولا شك أن اقترابها من هذا القبيح غير منقطع عن التراث، لكن الحداثيين لم يعوبوا يقرأون التراث، وإنما هم يحاورونه في ندية تبلغ مرحلة التحدى أحيانا، فمنذ أن قدم امرئ القيس (بعر الأرام) كلوحة طلبية في قوله :

ترى بعز الأرام في عرصاتها

المساحة لتستوعب دالين فقط ، وهذا الانكماش هو السائد في قصيدة النثر.

ويمكن متابعة هذا الامتداد في مثل قول إدوار الخراط :

بيداء معشوشبه ، يبابها باهر أبيض
أصهب

إطباق متراكب

ابتسام مبتس

بهرج شاحب

بركان بارد

التباس القلب بغياهب بدرية

أيبدأ الخصب في أعقاب البوار؟ (٢٦)

ثم نتابع الانكماش في مثل قول محمد آدم :

غواياتك ثقيلة على أما عزلتك فشمسها
قاسيتها هو الزمن ينم هادئا في
حديثك (٢٧)

إن معنى الانتظام وعدم الانتظام ، أن كل نص يختار لنفسه الإيقاع الذي يناسبه ، والذي يحقق له قدرا من شعريته أو نثريته، فينجزه على مستوياته المتعددة داخليا وخارجيا .

(٧)

إن (قصيدة النثر) بوصفها نصا، قد

(٢٦) طغيان سطوة الطوايا - إدوار الخراط - الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ٩٦ : ٩

(٢٧) هكذا عن حقيقة الكائن وعزلته أيضاً - محمد آدم - ٩٧٠ .

بفاعلية (الجمع)، فكلتا الطرفين جامع بقايا،
أما الطرف الأول فهو جامع لبقايا إمراة
مفزعة من نومها، وأما الآخر فهو جامع لبقايا
الممارسات الحياتية .

إن (الزبال) لم يحضر فى سياق جمع
القمامة ، وهو السياق اللازم له ، وإنما حضر
فى سياق شعرى، سياق العلاقة بين رجل
وإمراة، إمراة تتوهم عاشقها ينوب فى الليل
تحت شرفتها، بينما يفاجئها فى صورة
(زبال) يلم مخلفات ليها العابث ، وهكذا
تمكن الإبداع من السمو بالتداولى القبيح أو
المبتذل الى أفق الشعرية دون أن يجرح اللغة.

إن التخلّى عن صفاء اللغة ونمذجيتها-
عند أصحاب قصيدة النثر - قد صاحبه نوع
من هدم المكونات الصياغية لحساب الجمالية،
والجمالية هنا مقصود بها وضع العوائق امام
المتلقى حتى يصبح وصوله الى المعنى نوعا
من المجاهدة الذهنية والنفسية ، لأن مثل هذه
الصياغة تعتمد المراوغة ولا تفصح عن
نواتجها إلا بقدر، ومن ثم يتدخل التأويل
لمساعدة الصياغة على الافصاح، يقول أمجد
ناصر :

البرد يطوينا من الاعماق

نرتجف لأن النمش الذى ترميننا به

يهطل على الجراح (٢٩)

نلاحظ هنا أن الدال المركزى (البرد) يفقد

وقيعانها كأنه حب فلفل

ومنذ أن قدم (ذيل فرسه الذى يغطى
فرجها) كجانب من لوحة الفرس فى قوله :

لها ذنب مثل ذيل العروس

تسد به فرجها من دبر

منذ قسدم امرؤ القيس هذه المناطق
(القبيحة) التى ارتفع بها الى مستوى
الشعرية الجمالية، والشعراء يقتربون من هذا
القبيح ليوظفوه فى إنتاج شعريتهم، الى أن
كانت مرحلة الحدأة فاستفاد من هذا
الاقترب، وتحول الى مقاربة تتسم بالمباشرة
حيناً، وبالتلويح أحياناً ، فلم يكن شعراء
قصيدة النثر إلا أبناء أوفياء لمورثهم الذى
حاوروه بوعى وفهم .

يقول حلمى سالم :

حينما تفرغ المرأة الوحيدة من نومها

فى السادسة صباحا

لن أكون أنا الطارق

سيكون الزبال (٢٨)

فى هذه الفقرة الموجزة ينزل النص الى
الحياتى ليستدعية الى منطقة الشعرية ، ثم
يوصل نزوله الى منطقة التداولى (القبيح)
فى السطر الأخير، مع إحداث عملية تبادل
فى المستوى العميق، حيث يحتل (الزبال)
منطقة (الذات)، ليصعد الى رتبة (العشق)

(٢٨) سراب التريكو - حلمى سالم - شرقيات سنة ١٩٩٥ : ١٦٧

(٢٩) أثر العابر - أمجد ناصر - شرقيات سنة ١٩٩٥

فكر وإبداع

- بعيدا عن الغنائية الذاتية التي تدفع النص الى التهويم فى اطار من العاطفة المناسبة.

ويمكن ملاحظة هذا الانكماش الشديد والتركيز البالغ فى مثل قول سيف الرحبى فى نص بعنوان (لعب) :

لم نكن جنبا ولا أباطالا

كنا أنفسنا

نلعب النرد مع النيازك

وأحيانا نصغى لنقيق الضفدع

فى ليل تحتضر بقاياها (٢٠)

فالشعرية هنا تمتص النثرية بعيدا عن الغنائية، ومن ثم اكتفت بهذه المساحة الصياغية المحدودة التى تعتمد المفارقة أداة إنتاج وجود خاص قائم على الحياء التعبيرى والعاطفى .

إن نفور قصيدة النثر من الغنائية قد خلصها نهائيا من مفهوم التجربة يبعدها الرومانسى، وانحاز بها الى منطقة (المواقف والأحوال والمقامات) خلال لغة (مصنعة) تنتمى الى اللغة ولا تنتمى إليها، تنتمى الى الموروث ولا تنتمى إليه، ومن هنا كانت الغرابة وكان الرقص الذى أخذ فى الانحسار، وحتما ستكون هناك مرحلة للتقبل، ثم القبول بعد أن يعتاد العقل والأذن على هذا الإبداع الطارىء.

فاعليته الوضعية التى لا تتسلط إلا على الظواهر، ثم يمتلئ بدلالة طارئة تسمح له بتجاوز الظاهر الى العمق النفسى، ومع بداية السطر الثانى يعود الدال الى الامتلاء بدلالته الأولى بتأثير الفعل (ترتجف) ومع هذه العودة ينكسر النسق انكسارا حادا لانقطاع العلاقة تماما بين (البرد) و(النمش)، فالعلة لا تتوافق مع المعلول على أى نحو من الأنحاء وهنا يتدخل المستوى العميق ليفرغ دال (النمش) من معناه ليشغله بدلالة (المطر) بتأثير فعل (الهطول) لكن النسق يعود للانكسار عندما يتسلط (الهطول) على (الجراح) فالدققة تعتمد فى إنتاج المعنى على الكسر النسقى الذى يحيل الصياغة الى مجموعة من العلاقات الممزقة ، ويدفع المعنى الى دائرة المراوغة الاحتمالية .

إن هدم التراكيب صاحبة العناية بالدال المفرد بوصفه عالما قائمه بذاته، وفى قدرته أن يقوم بالمهام التى تؤديها التراكيب نتيجة لشحنة بكثير من الإسقاطات والرموز، وهو ما يتوافق الى حد كبير مع طبيعة قصيدة النثر التى تدخل منطقة الانكماش الشديدة، كما يمكن أن تدخل منطقة التمدد الواسع، وهى فى المنطقة الأولى تكتفى بالركائز الرئيسية بعيدا عن الترهل والزوائد، وفى المنطقة الثانية تسعين بأنوات إضافية من فن الرواية والمسرحية، نغنى بذلك السرد والحوار

(٢٠) رجل من الربيع الخالى - سيف الرحبى - دار الجديد - بيروت ١٩٩٢ ص ٢٥